Zweite CATO-Broschüre

STREITSCHRIFT
gegen die
HODLERCLIQUE

Von CATO



München
Verlag: Vereinigte Kunstanstalten A.-G.
1914

Von den gleichen Verfassern ist
in unserm Verlage erschienen:

Erste
CATO-Broschüre

Die Schweizer-Abteilung auf der XI. Internationalen Kunstausstellung in München 1913. Zur Steuer der Wahrheit von CATO.

Preis M. 1.—

Verlag: Vereinigte Kunstanstalten A.-G., München

Zweite CATO-Broschüre

II.

STREITSCHRIFT

gegen die

HODLERCLIQUE

VON CATO

München
Verlag: Vereinigte Kunstanstalten A.-G.
1914

Inhaltsverzeichnis.

I. Die erste Broschüre von Cato*)

gegen die Hodlerclique vom Oktober 1913 ist zunächst entstanden als Protest gegen die Schweizer - Ausstellung in München und weil die schweizerischen Kunst - Machthaber, welche diese Ausstellung so unglücklich auswählten, seit Jahren ihre Macht mißbrauchten zum Nachteil derjenigen Künstler, die nicht Hodler-Heerfolge leisten und zur Herabsetzung des wahren Kunstsinnes und Kunstverständnisses der Künstlerschaft und der gebildeten Laienwelt auf ein minderwertiges Niveau.

Der gegenwärtige zweite öffentliche Angriff gegen jene Kunst-Machthaber ist nötig geworden, um die seit Oktober erreichte Wirkung, die sich auch in der Beratung der schweizerischen Bundesversammlung und in der öffentlichen Meinung der Schweiz kundgetan hat, zu konsolidieren. Unserem Bestreben hat die allgemein abfällige Kritik über das schweizerische Landesausstellungsplakat und die Vorgänge aus Anlaß der Konkurrenz über die Wandbilder für das neue Universitätsgebäude erwünschten Vorschub geleistet. Zur weiteren Konsolidierung der erreichten Wirkung bringen wir (Seite 32) Urteile allgemeiner Art über die Sensations - Kunst. Sie stammen von deutschen Kunstkritikern und stehen uns zur Seite im Kampfe gegen die schweizerischen Kunst - Machthaber.

Von drei Kritikern der Catobroschüre ist getadelt worden, daß Cato sich nicht zu erkennen gibt. Sie regen sich mehr oder weniger über die Anonymität des Verfassers der Catobroschüre auf, der K - Korrespondent der Frankfurter Zeitung am wenigsten. Zwei davon signieren mit den Anfangsbuchstaben ihrer Namen. Diese Art zu signieren wirkt aber für die Masse der Zeitungsleser gleich wie ein Deckname. Jeder Schuljunge, der lesen kann, weiß schon, daß Tausende von Namen den gleichen Anfangsbuchstaben haben. Wer wegen der Anonymität e i n e r P u b l i k a t i o n mit „f e i g e hinter der Maske der Anonymität verstecken", mit „Gesinnung verraten, die aus der Gemeinschaft aller gesitteten Menschen ausschließt", „Ehrenmann" und dergleichen um sich schlägt, beweist für Ehrenmänner dadurch untrüglich, daß es um seine Sache sehr schlecht bestellt sei. Wie wenig Berechtigung die Anwälte der „nationalschweizerischen Kunst" haben, ihrer

*) „Die Schweizer - Abteilung auf der XI. Internationalen Kunstausstellung München. Zur Steuer der Wahrheit." Verlag der Vereinigten Kunstanstalten A.-G., München 1913. Preis 1 Mark. Es ließe sich hier am besten ein Druckfehler dieser Broschüre, pag. 6, Zeile 8, richtigstellen, wo es statt Hodler H o d e l heißen soll.

Gegnerschaft Anwürfe wegen Anwendung der Anonymität zu machen, geht aus der Tatsache hervor, daß der offizielle Kunstkritiker der Zeitung „Suisse“ sich Florentin unterschreibt, in Wirklichkeit die Frau des Malers C . . . eux ist. Sie verteidigt in ihren Kritiken die sogenannte „nationalschweizerische Kunst“.

Ein Verteidiger des offiziellen Plakates der schweizerischen Landesausstellung in Bern 1914 in Nr. 4 ihres Korrespondenzblattes nennt sich J. Knotus. Diese Benennung sieht einem Pseudonym verdächtig ähnlich, und sie paßt nicht schlecht zur gar nicht zimperlichen Tonart der damit gezeichneten Ausführungen.

Erwünscht wäre es diesen drei Gegnern freilich gewesen, wenn als Verfasser der Catobroschüre sich ein Künstler mit seinem Namen bezeichnet hätte. Sie hätten sich dann kürzer fassen und einfach schreiben können: die Catobroschüre ist das höchst verachtenswerte Lügengespinnst eines giftigen Brotneiders. Trog deutet so etwas zart an. Er nennt als Verfasser einen „hinter der biedermeierischen Cato-Maske feige sich verbergenden Luzerner Maler in München“. Er meint damit Aloys Balmer*). Er oder Baur haben diese Nachricht von ihren Getreuen in München. Diese kamen zu ihrer Meinung durch die Tatsache, daß in der Catobroschüre Dinge stehen, die nur einigen der Ihrigen und Al. Balmer bekannt sind. Bewiesen ist hiermit nur, daß letzterer Material zur Catobroschüre geliefert hat, und zwar sehr stichhaltiges.

Die publizistischen Kämpfer der Hodlerclique hatten also recht, als sie an der Catobroschüre wieder ihr „rotes Tuch“ „Luzerner“ eräugten. Wer diese Broschüre gemacht und wer sonst noch hinter dem Cato - Schild steht, werden sie aber mit ihren feinen Spürnasen, mit denen sie künftige Kunstkoryphäen schon im Ei wittern, nicht herausbringen. Einen, an dem sie und die Hodlercliquenbrüder Rache werden nehmen können, haben sie glücklich erwischt. Die Erfahrung lehrt, daß die Hodlerclique denen, welche gegen sie den Mund auftun, dadurch die Lust hieran vergällt und das Schweifwedeln und Kriechen nahelegt, daß sie ihnen den Brotkorb in unerreichbare Höhe zieht, wo sich ihr Gelegenheit hierzu bietet. Diese Gelegenheit findet sie aber reichlich, seit sie weit herum in der Schweiz als die allein Daseinsberechtigte „nationalschweizerische Künstlerschaft“ gilt. —

*) Die Hodlerclique weiß ganz genau, daß es drei Maler Balmer gibt: Herrn Aloys Balmer in München von Luzern, Herrn Jos. Balmer sen. in Luzern und Herrn Wilh. Balmer von Basel. Sie spricht aber beharrlich nur von Balmer und verfolgt dabei den bestimmten Zweck, zum Nachteile des ihr verhaßten Aloys Balmer eine Unklarheit zu schaffen.

Hieraus dürfte ersichtlich sein, daß die Anonymität einer Broschüre oder eines Zeitungsartikels gegen die herrschende Cliquentyrannei auf dem Gebiete der Kunst kein Beweis der Feigheit wäre, wenn sie einen Künstler zum Verfasser hätte, sondern eine vollberechtigte Schutzvorkehr gegen die Rachsucht und Unterdrükkungswut der Angehörigen der herrschenden Clique. Eine solche ist es auch, wenn eine Broschüre obigen Inhaltes von einem Kunsthistoriker oder kunstempfänglichen Laien herausgegeben wird. Denn in diesem Falle trachten die publizistischen Krieger für „nationalschweizerische Kunst“, ihre Leser zu überzeugen, deren Verfasser sei ein Ignorant und rückständiger Reaktionär, was sie übrigens auch vom Künstler behaupten würden. Die Anonymität beraubt sie aber dieses billigen, auf Gutgläubigkeit und Sachkenntnismangel der Leser berechneten Kampfmittels. Daher Wut und Ärger, die aus jeder Zeile ihrer Antworten mehr oder weniger laut herausschreien.

Ein Basler Künstler schrieb vor einigen Wochen: „Aber die Clique hat die führende Schweizerpresse in der Hand und da wird es einem eben einfach unmöglich gemacht, seine Meinung zu sagen. Den größten Schaden richten ja diese verfluchten Kunstschreiber an: X. Y. Z. usw., die alle mit Hodler berühmt werden wollen.“ In letzterem liegt ein Grund für die Anonymität des Verfassers der Catobroschüre. Diejenigen, welche hinter dem Cato-Schild stehen, wollen sich von ihrer ruhmsüchtigen Gegnerschaft nicht nachsagen lassen, ihre Veröffentlichung verdanke ihr Entstehen der Sucht, von sich reden zu machen und bei den Parteigängern berühmt zu werden.

II. Kunstmaler Hodler.

Wir haben einen alten Kunstfreund um seine Meinungsäußerung ersucht und von ihm folgenden Brief*) erhalten:

Geehrter Herr!

Sie wünschen meine Meinung über den Schweizer Maler Hodler zu vernehmen. Ich kenne ihn persönlich nicht, aber ich hatte Gelegenheit, viele seiner Werke bald nach ihrem Entstehen zu betrachten und muß gestehen, daß sie mich nicht zu

*) Wir bitten unseren verehrten Freund, zu entschuldigen, daß wir uns erlaubten, seinen Brief hier abzudrucken. Damit zur Unterstützung unserer Bestrebungen beigetragen zu haben, wird ihm gewiß eine Satisfaktion sein.

einer Begeisterung für Hodler emporgehoben haben. Ich habe mir angesichts der wachsenden Zahl seiner Anhänger und Verehrer immer und immer wieder die Frage zu beantworten gesucht, ob ich nicht veraltete und unzutreffende Begriffe davon habe, was auf dem Gebiete der Malerei wahrhafte Schönheit sei und ob nicht doch die Hodlergemeinde ein richtigeres Empfinden bezüglich wahrer Schönheit habe. Die Kunstfrage habe ich auf der Seite gelassen; Kunst ist, was nur wenigen zu können gegeben ist; es kann auch eine Kunst sein, etwas bildlich zu erschaffen, das nicht durch Schönheit anzieht. Wenn nun die Hodlergemeinde angefangen hat, Unschönes und Unnatürliches zu bewundern, weil sie glaubte, daß es besonderer Kunstbegabung bedurfte, dasselbe bildlich so darzustellen, so ist mir das kein Beweis dafür, daß ich meinen Begriff von dem, was wahrhaft schön genannt zu werden verdient, als überlebt zu taxieren habe. Mein Ideal ist Naturwahrheit in Proportion, Zeichnung und Farbe, verbunden mit technisch gediegener Darstellung. Technische Freiheiten stören mich nicht, wenn sie natürlich begründbar sind.

Den Maler Hodler halte ich für einen mit scharfem Verstande und mit großer Begabung als Zeichner und Maler ausgerüsteten Mann.

Erfahrung und Verstand haben ihn unzweifelhaft dazu geführt, einzusehen, wie ungeheuer mühsam und schwierig es im 19. Jahrhundert geworden ist, als Maler zu einer Berühmtheit zu gelangen, die ermöglicht, Bilder zu guten Preisen oder überhaupt zu verkaufen. Ich vermute, daß er nicht bloß instinktiv, sondern mit klarem Bewußtsein und aus wohlüberlegten Gründen, neue Wege in der bildlichen Darstellungsart zu betreten versucht hat. Er mußte sich sagen, daß, wenn er die Menge der Maler durch etwas Besonderes und Ungewohntes überrage, er rascher zur Berühmtheit gelange. Das Besondere und Ungewohnte war aber auf dem Gebiete des allgemein als schön Anerkannten nicht zu finden. Er hat sich dann darüber hinweggesetzt, und weil er ein talentierter Zeichner und Maler und wahrscheinlich ein geschickter Redner ist, gelang es ihm, bald eine kleine Gemeinde von Bewunderern seiner Schöpfungen um sich zu sammeln, welche seinen Ruf als Künstler begründeten und der Hodlergemeinde immer neue Anhänger zuführten. Daß sich in dieser Gemeinde von Anfang an Genossen fanden, welche Artikel für die Presse verfaßten, ist nur natürlich, und letztere hat die Berühmtheit Hodlers in immer weitere Kreise getragen, bis es als ein Zeichen von Ungebildetheit angesehen wurde, Hodler-Bilder unschön zu finden.

Ich habe oft darüber nachgedacht und bin stets zur Überzeugung gekommen, daß Hodler sich von Anfang an genau bewußt war, wie unschön seine Darstellungsart tatsächlich sei; aber als es ihm gelang, eine kleine Verehrergemeinde um sich zu sammeln, hat es ihm Mut gemacht, auf der betretenen Bahn vorwärts zu schreiten und starke Übertreibungen zu gebären, deren Bewunderung er wohl schmunzelnd hinzunehmen pflegte, bis er schließlich selbst von der Schönheit seiner Werke überzeugt war und vollsten Herzens sich seinen Bewunderern zugesellte. Man denke nur, was es auf ihn für einen Eindruck machen mußte, die Lobeshymnen der Presse zu genießen. Am Anfang hat ihn vielleicht sein innerstes wahres Kunstverständnis bei solchen Zeitungsartikeln erröten lassen; aber sie haben ihn gefangen genommen. Ob nicht vielleicht noch jetzt in stiller Stunde ein Lächeln über sein Antlitz geht? Wer kann das wissen?

Da haben Sie die Meinung Ihres alten Freundes von dem neuen Kunstgott. Ich werde das Abflauen der Begeisterung für Hodler und hodlerähnliche Malerei nicht mehr erleben. Sie sind noch jung, Sie werden diese Wandlung noch sehen.

Empfangen Sie usw.

Der Inhalt des vorstehenden Briefes zeigt, daß Kunstfreunde älterer Richtung, deren Urteil mehr an den Grundsätzen der klassischen Kunst der Renaissance festhält als die spätere mit Hodler etwa gleichalterige Generation, sich nicht allzuweit von der Meinung der letzteren entfernten, wenn sie sich einen freien Blick gewahrt haben für das Schaffen der späteren Richtung, die sich entschiedener an die Natur hielt. Auch unser Kunstfreund will keine nach dem Kanon der Antike korrigierte Natur mehr. Er gibt zu, daß es auch eine wahrhaft künstlerische Behandlung eines nicht an sich durch formale Schönheit anziehenden Vorwurfes geben könne. Aber vom Künstler verlangen sie K ö n n e n , eine durchgebildete Technik, die befähigt ist, das künstlerisch Gesehene, selbst das an sich Unschöne, durch die Wiedergabe zum Kunstgenußvermittelnden zu machen. Das verlangt nun aber heutzutage die erdrückende Majorität der Künstler und Kunstempfänglichen gleichfalls. D e r S t r e i t d r e h t s i c h a l s o n i c h t m e h r u m d e n V o r w u r f d e s K u n s t w e r k e s , s o n d e r n u m d i e G e d i e g e n h e i t d e r k ü n s t l e r i s c h e n W i e d e r g a b e. Und auch da räumt die Majorität einen gewissen Grad der Freiheit ein, wenn sich die Anwendung einer freieren Technik sachlich begründen läßt.

Die Anwendung dieser Urteilsweise auf eine Kollektivausstellung von Werken Hodlers aus seinen verschiedenen

Schaffensperioden ergibt für den Beschauer, welcher diesen Künstler nicht um jeden Preis herunterreißen will, folgendes Bild. Der Gesamteindruck einer solchen Ausstellung beweist klar und bündig, daß Hodler ein hochbegabter und auch technisch sehr tüchtiger Künstler ist, der seinen guten Platz in der Geschichte der schweizerischen Kunst behaupten wird. Das Anrecht auf diesen verschaffen ihm seine guten, ausgeglichenen Werke, welche er, ungefähr bis zum Jahre 1890, schuf. Aber auch diese Arbeiten beweisen, daß er nicht ein sogenannter vom Himmel Gefallener, ein Maler ohne künstlerische Ahnen, eine seine Umgebung hoch überragende Künstlernatur ist — jedoch ein hochachtbarer Könner nach jeder Richtung. Eine ausgesprochene, schon nach dem Verlassen der Schulbank sich deutlich zu erkennen gebende, persönliche Eigenart zeigt sich bei ihm noch nicht. Die Anlehnung an berühmte Vorgänger zeigt sich sehr deutlich. Es sind Maler, die damals Schule machten, die Männer des Tages waren: zuerst Manet, dann Bastien - Lepage, nachher Puvis de Chavannes, wohl der größte Meister monumentaler Kunst im 19. Jahrhundert. Nun kommt etwas Unerfreuliches für den, der die Natur als Lehrmeisterin der Kunst betrachtet.

Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts trat in Paris ein kleiner Künstlerkreis ans Tageslicht, der sich Roses-Croix nannte. Ihr Führer hieß sich Sar Peladan. Er war ein sogenannter schöner Mann. Üppiges schwarzes Haar, ein langer schwarzer, wohlgepflegter Bart umrahmten ein blasses Gesicht mit tiefen dunklen Augen. Er war schlank und über mittelgroß. Die blassen Hände wohlgepflegt. Er war sonderbar gekleidet in ein langes Wams von schwarzem Samt. Um den Kragen hatte er natürlich die schwarze Künstler - Lavallière - Kravatte gebunden, das Pariser Künstler- und Literatenabzeichen. Die schwarzen Hosen waren sehr eng und brachten die schlanken Beine gut zur Geltung. Die Füße steckten in Lackschuhen. Dieser Mann hielt in Gesellschaften Vorträge, sog. conférences. Tiefsinnig sein sollende Sätze über Glaube, Philosophie und Kunst und Kultur durcheinander gewoben. Seine künstlerischen Anhänger aber veranstalteten eine Ausstellung. Wie der Name der Gesellschaft ahnen läßt, war der Inhalt dieser Kunstwerke stark mystisch angehaucht, die Figuren unnatürlich in die Länge gezogen, man möchte sagen entkörpert, allerlei mystisches Beiwerk. In der Ausführung war aber immerhin bedeutendes Können zu finden. Die Kritik machte sich meist weidlich lustig über diese Leute. Aber was sie mit ihrer Veranstaltung gewollt hatten, erreichten sie. Man sprach von ihnen, mußte dem Grundsatze der journalistischen Kritik gemäß von ihnen sprechen. In der Kollektivausstellung Hod-

lers bei Thannhauser in München, Ende 1912, war aus dem Jahre 1890 ein Bild von ihm zu sehen — völlig im Geiste der Roses - Croix. Von Hodlers früherer Art war daran nichts zu entdecken. Mit seiner späteren hat es einiges nicht Unwesentliches gemeinsam.

Auf der Weltausstellung 1889 in Paris war ein Bild von Hodler zu sehen, von dem man behaupten darf, es zeige klar Hodlers persönliche künstlerische Eigenart. Es wird oft mit dem Namen „Alpdrücken" bezeichnet. Mit schwarzen Tüchern bedeckte und nackte Menschen schlafen unter freiem Himmel. Auf dem Mann in der Mitte kniet eine schwarzvermummte Gestalt. Eine ungeschminkte Realistik der Form stieß bei vielen Beschauern an. Mehr oder weniger von den großen Vorzügen dieses Bildes findet sich in Hodlers seitherigem Schaffen. Leider aber muß konstatiert werden, daß sich bei ihm auch eine neue Tendenz einschiebt, und zwar sehr bald. Roses - Croix - Duft erscheint in eigentümlich verdrehten Füßen und Händen. Der Komposition zuliebe erscheinen oft unbestreitbar sehr unangenehm wirkende Verrenkungen und gewaltsam übertriebene Bewegungen der Extremitäten, oft auch des Rumpfes und Kopfes seiner Figuren. Dürre, hagere Gestalten, wenn auch nicht so übermäßig in die Länge gezogen, wie bei gewissen Roses-Croix-Leuten, bevölkern oft seine Malereien. Draperien sind oft ganz oder zum Teil interesselos behandelt. Die Starkfarbigkeit nimmt mit den Jahren zu. Auch bei diesen Bildern ist aber immer mehr oder weniger zu finden, was auch den strengsten Beurteiler zu großer Hochschätzung zwingt — vor allem oft sehr ausdruckreiche, vortrefflich wiedergegebene Köpfe. Die Tendenz, einzelnes nachlässig zu behandeln, nimmt gegen unsere Zeit hin rasch zu. Bilder, deren Zeichnung und Modellierung sehr nachlässig und roh, und deren farbige Behandlung nichts besser ist, werden immer zahlreicher. Die Proportionen der Figuren sind in dieser letzten Zeit oft frivol schlecht gewahrt. Seine Landschaften aus dieser Zeit vermitteln oft in einzelnen Teilen hohen künstlerischen Genuß, der aber nahezu regelmäßig dem Beschauer vergällt wird durch eine unglaublich gleichgültige und wie absichtlich störende Wiedergabe einzelner Teile, meistens weißer sogenannter Wolken. Die künstlerische Mache an anderen Landschaften ist oft unglaublich roh und liederlich. Einzig der Zusammenklang einiger starker Farben, aus denen sie zusammengesetzt sind, vermittelt aus beträchtlicher Ferne — zu großer für Zimmerschmuck — künstlerisches Empfinden. Von Hodlers Figurenbildern auf jener Kollektivausstellung bei Thannhauser waren 21 folgendem Schema angepaßt. Von einem hellen, bald blaßgelben, bald

blaßrosigem, auch ockergelbem oder mehr oder weniger weißlichem Grunde heben sich, in der Gesamtwirkung dunkler, eine oder mehrere derb konturierte, nackte oder bekleidete Figuren ab. Den Hintergrund beleben einige sehr summarisch hingesetzte Blumen, da und dort grüne Flecken, die Rasen vorstellen sollen. Oben findet man einen meist schmalen Streifen, der Luft zu bedeuten hat. Diese letztere Kunstrichtung Hodlers, welche ungleichmäßige Durcharbeitung des Gemäldes und sehr oft eine völlig lieblose, liederliche und rohe Behandlung in Form und Farbe zur Schau trägt, ist die von der Majorität der zeitgenössischen Künstler- und Kunstkennerschaft mit vollem Recht scharf abgewiesene.

Die Verteidiger Hodlers werfen ihrer Gegnerschaft vor, sie verstünde nichts von Kunst, da sie nicht merke, daß Hodler eben im monumentalen Freskostil male. Es gibt kaum eine weniger stichhaltige Verteidigung einer Sache. Monumentale Wandbilder müssen sich, sollen sie auf der Höhe dieser Kunst sein, der umgebenden Architektur eng anfügen. Diese ist in ihren Teilen selbst wohl abgewogen und gegliedert. Ihre Gliederungen sind durchgebildet in feinen klaren und knappen Formen. Diesen fügt sich eine in der Form ebenso bestimmte und durchgebildete Ornamentation an. Plastische Bildwerke, mit feinem künstlerischen Empfinden durchgebildet in Form, Bewegung und Ausdruck, bilden oft eine weitere Bereicherung des Raumes. Soll nun noch Malerei als Schmuck hinzukommen, so muß sie, wenn sie harmonisch sich einfügen soll, in der Form ebenso durchgearbeitet sein wie die Architektur und die ornamentale und figürliche Plastik, welche sie umgeben. Auch farbig muß sie sich dem Charakter der Umgebung anpassen und anstandslos einfügen. Je nach der Entfernung und den Lichtverhältnissen des Standortes seiner Bilder wird der geübte Monumentalmaler zu Mitteln greifen, um seinen Darstellungen die nötige Klarheit und Bestimmtheit zu geben. Weit vom Auge entfernt werden die Konturen kräftiger sein müssen, die Gegensätze der Tonwerte stärker. Im Auge des Beschauers wirkt aber das Gesehene nicht roh und bunt und hart, sondern gleich als ob er die Darstellung in der Nähe sehen würde, wo der Maler z. B. auf Brüstungshöhe weitere Wandbilder anbrachte. Diese weisen nicht die gleich starken Konturen, die gleich starken Tongegensätze und lebhaften Farben auf. Alle Teile sind ebenmäßig und zweckentsprechend durchgebildet. Nichts darf an einer gediegenen Arbeit dieser Art durch Roheit und Nachlässigkeit der Mache auffallen. So wenig wie irgend ein Teil der Architektur des Raumes roh und vernachlässigt wirken dürfte. Die technischen Roheiten und Unausgeglichenheiten, welche leider so vielen

jüngeren Schöpfungen Hodlers anhaften, als Anforderungen der Monumentalkunst hinstellen zu wollen, ist durchaus unzulässig. Es verrät von seiten derer, die es doch tun, entweder geringe Kenntnis dieser Kunstart, oder daß sie sich wider besseres Wissen eines Mittels bedienen — um zu retten, was zu retten ist, bei denen, die sich in der Sache nicht auskennen. Zum Erklären arger Mängel an Hodlers Werk kann um so weniger auf die Erfordernisse der Technik der Monumentalkunst hingewiesen werden, als es sich bei Hodler um Arbeiten handelt, deren Ausmaß und Aufmachung beweist, daß sie wie Tafelbilder angebracht werden sollen und nicht als Schmuck hoch oben in einem Raum. Wenn Nachäffer des Meisters versuchen, in dieser Richtung ihm nachzutreten, hält die Kritik ihnen diesen Unterschied vor. Warum soll er nur bei diesen Geltung haben und nicht auch bei ihrem Vorbild?

So wenig erfreulich es ist, so ergibt sich aus dem vorhergehenden doch, daß Hodlers Kunst sich nicht aufwärts entwickelt hat, sondern abwärts. Alle Gründe zu finden, welche diesen Entwickelungsverlauf herbeiführten, dürfte für den Zeitgenossen etwas schwierig sein. Trotzdem in der Zürichsee-Zeitung vom 20. Januar von einem Einsender behauptet wird, es sei Hodler in seiner früheren Zeit ganz gut gegangen, er hätte alle Hände voll zu tun bekommen, wenn er gewollt hätte, er habe aber aus freien Stücken Not gelitten, um seine eigene Meinung durchzusetzen, scheint doch gewichtiges gegen diese Annahme zu sprechen. Ein starker Hang, wohl auch die harte Notwendigkeit, aus seiner künstlerischen Tätigkeit den bestmöglichen finanziellen Nutzen zu ziehen, scheint schon von Anfang an vorgelegen zu haben. Denn in der Zeit der Nachahmung und des technischen Ausgeglichenseins seines Schaffens ist er der Gefolgsmann jener Großen der französischen Kunst, welche zurzeit die Geschätztesten waren und wohl auch zu den Bestbezahlten gehörten. In dieser Zeit ist er ein sehr gediegener Staffeleibildermaler. Ausgeschlossen ist nicht, daß ihm die Kritik dazumal wegen des Anlehnens an die großen Meister des Tages Vorhalte machte. Die Lehre scheint er sich gemerkt zu haben. Gegen das Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts wurden vom schweizerischen Kunstverein Wettbewerbe um Darstellungen aus der Schweizergeschichte veranstaltet. Von der Absicht, die eidgenössischen Staatsbauten mit Monumentalmalereien zu schmücken, soll man in der französischen Schweiz früher etwas gewußt haben als in der deutschen. Mit staatlichen Monumentalmalereien läßt sich, wenn man der Sache beruflich gewachsen ist, mehr verdienen als mit Staffeleibildern. 1889 stellt Hodler auf der Pariser Welt-

ausstellung ein Bild aus, das in seinem Werk wohl die ausgeglichenste Arbeit monumentalen Charakters sein wird.

Bei dem hohen Stand der damaligen französischen und westschweizerischen Kunst war es eine saure Arbeit, lediglich durch die Gediegenheit und Überlegenheit künstlerischen Schaffens nach hergebrachter Art sich eine überragende Stellung zu erobern. Ein Teil der damaligen Kritik verlangte und anerkannte aber auch persönlich eigenartiges, von der akademischen Art verschiedenes Schaffen. Jüngere Künstler folgten diesem Wink. Es gab schon Pointillisten und derartiges. Die Gesellschafter der Roses - Croix plaidierten für eine Regeneration der Kunst dem Inhalte nach in mystisch religiösem und philosophischem Sinne. Sie ließen durch ihren Führer für ihre Sache ausgiebig Propaganda machen und machten selbst Aufsehen durch die Manieriertheit ihrer Werke. Man lacht und spottet über sie — aber sie sind Tagesgespräch, bekannt in dem großen Paris. Hodler merkt sich das, wie mindestens eines seiner Werke, das ganz auf diese Richtung zugeschnitten ist, zeigt. Sonderlich behagt muß es dem Realisten bei diesen mystischen Brüdern nicht haben und der finanzielle Erfolg scheint sehr zu wünschen übrig gelassen haben. Denn noch nach dem Wettbewerb um das Marignanobild verkaufte er große dekorative Bilder, welche er für eine Halle der schweizerischen Landesausstellung in Genf gemalt hatte, das Stück für 200 Franks und darunter. Vollblut - Roses - Croix-Mann ist er, wie gesagt, nicht geblieben, aber Reste vom Umgang mit diesen Leuten, welche den Wert des Sensationsmachens im heutigen Geschäftsbetrieb richtig erkannt hatten, haften seiner Kunst auch jetzt noch an: Die philosophisch-dunkel anmutenden Titel vieler seiner Figurenbilder und schon früher erwähnte Unnatürlichkeiten seiner Gestalten. Der eigenartige, vielen anstößige, künstlerisch bedeutende Realist des sogenannten „Alpdrückens“ ist dahin und damit auch Hodlers wahres und wirkliches künstlerisches „Gesicht“. Die Angriffe auf den Wettbewerb um das Marignanobild schufen ihm eine Gemeinde von Kollegen und Kritikern und einflußreichen Leuten. Man arbeitete sehr energisch, von der Kollegenseite auch reichlich skrupellos, für ihn. Es gab Auszeichnungen und Ehrungen durch herzensgute, berühmte Kollegen. Was die Roses - Croix - Sensation nicht fertiggebracht hatte, brachte der Skandal um einen nicht völlig einwandfreien Wettbewerb fertig. Hodler wurde europäische Autorität für moderne Monumentalmalerei. Daß sich auch der finanzielle Erfolg einstellte, ist bekannt. — Aber leider auch, daß Hodlers beruflicher Ernst und der künstlerische Wert seiner Arbeiten dadurch nichts gewonnen haben.

Daß die Wirkung des Erfolges Hodlers auf einen Teil der deutschen, noch weit mehr aber der schweizerischen Künstlerschaft, eine durchaus ungünstige sei, ja, daß kaum je der Erfolg eines fraglos namhaften Künstlers von so verhängnisvollen Folgen für den charakterschwachen Teil seiner Berufskollegen geworden sei, daß Hodlers Kunst durchaus ungeeignet sei, als Vorbild und Richtschnur für eine Malerschule zu dienen, hat die ernsthafte deutsche Kritik längst deutlich zu verstehen gegeben, besonders deutlich aber zu Ende letzten Jahres. Auch in der schweizerischen Presse waren schon seit einiger Zeit nicht mißzuverstehende Warnungen erschienen.

Die Freude und das Gefallen an diesem und jenem von Hodlers Kunst soll niemand durch den gegenwärtigen schweizerischen Kunstkrieg vergällt werden, solange diese seine Privatsache sind, d. h., daß jenen seine Neigung für Hodlers Kunst nicht zur Polemik gegen andere verführt. Nicht dem Maler Hodler und seiner Kunst gilt dieser öffentliche Ansturm, sondern dem wüsten und andere, ebenso berechtigte Kunstrichtungen an ihrem Gedeihen schwer schädigenden Treiben jener Leute, welche dadurch für sich materiellen Vorteil ergatterten und weiter ergattern wollen, daß sie sich dem berühmten Manne an die Rockschöße hängen und unter dem Scheine, daß sie ihn und seine Kunst mit den äußersten Mitteln verteidigen müssen, nur ihre eigenen Geschäfte ausgiebiger und skrupelloser besorgen.

III. Die Hodlerclique.

Dieser Name ist nicht von den Verfassern der Cato-Broschüre erfunden worden, er ist eine unschöne Bezeichnung; aber sie hat sich so eingelebt, daß sie nicht mehr abgeschüttelt werden kann. Die Ansicht mancher, Hodler hätte sich selbst einen Trupp von Prätorianern geworben, trifft kaum zu. Wir glauben nicht, daß Beweise dafür vorhanden sind.

Wer vom Entstehen der „Hodlerclique“ schreiben will, muß zuerst auf das Entstehen der Idee der Schaffung einer sogenannten „nationalen Schweizerkunst“, welche zu ersterer das Fundament lieferte, hinweisen. Auf einer internationalen Kunstausstellung in München in der ersten Hälfte der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts war eine Abteilung schwedischer und norwegischer Kunst. Es waren meistens Winterlandschaften mit und ohne Figuren. Die Arbeiten dieser nordischen Maler waren meisterhaft gemalt und die vielen Schneebilder gaben ihrer Abteilung begreiflicherweise etwas Frisches, von der Umgebung vorteilhaft Abweichendes. Diese Bilderkollektion fand berechtigterweise allgemeine Anerkennung. Na-

türlich auch bei in München lebenden, damals noch jungen Schweizermalern. Hier aber löste der Erfolg der nordischen Kollegen eine falsche Ansicht aus, die in der Folge zur fixen Idee wurde. Diese Schweizer schrieben den Erfolg der Nordländer in erster Linie dem Vorhandensein eines Nationalstiles zu. Dies war tatsächlich falsch; denn die künstlerische Technik und Auffassungsweise der nordischen Künstler unterschied sich nicht von jener geistesverwandter Kollegen anderer Nationen. Das half nichts. Jene Schweizer bestanden darauf: Die Schweiz müsse auch einen nationalen Stil haben, damit ihre Kunst Anerkennung finde. Der Hinweis, daß der Schnee in der Schweiz gleich aussehe wie im Norden, und daß Schweden- und Schweizeraugen gleich gebaut seien und gleich sehen, half nichts. Ebenfalls nichts die Bemerkung, daß es auch außerhalb der Schweiz Berge, Kühe und Alpenhirten gebe, die wiederum von den dort lebenden Malern mit von der Natur gleich konstruierten Augen gesehen und mit Pinsel Farben ziemlich ähnlich wiedergegeben werden müßten wie von den Schweizern. Auch die Erwähnung der Tatsache half gar nichts, daß die Schweizerbevölkerung aus Deutschen, Franzosen, Italienern und Romanen bestehe, und daß die Schweizerkünstler darum, je nach der Sprache, der sie angehörten, mehr oder weniger in ihren Kunstwerken den allgemeinen Charakter der Kunst ihrer gleichsprachigen Nachbar-Nation zum Ausdruck brächten. Es fehlte und fehlt ihnen noch heute die Einsicht für die Wahrheit, daß ein nationaler Kunststil, ähnlich dem Nationalcharakter, bei einer Nation im Laufe der Zeit unbemerkt und unbeabsichtigt aus der Einwirkung gleich gerichteter geistiger und äußerer Einflüsse auf viele Generationen ihrer Künstler sich bildet. Es fehlte ihnen darum auch das Begriffsvermögen für die andere Wahrheit, daß ihr Bestreben, für die Schweiz auf einmal, d. h. innert einigen Jahren, einen nationalen Kunststil schaffen zu wollen, nur dazu führen könne, eine mehr oder minder große Anzahl fügsamer Künstler, wenn sie mit Energie und Zielbewußtsein bearbeitet werden, dazu zu zwingen, in ihrer beruflichen Arbeit einem willkürlich geschaffenen, national sein sollenden Manierismus zu huldigen. Es half alle Aufklärung nichts. Die Idee eines schweizerischen Nationalstiles war fix und blieb es in diesen Köpfen und wurde auch in die Schweiz getragen.

Hier fanden einige Zeit später die Malereien Hodlers an einer Halle der schweizerischen Landesausstellung in Genf bei einem Teile der schweizerischen Künstlerschaft starken Anklang. Nach dem Tode Böcklins, der bald darauf erfolgte, wurde Hodler von den Verehrern seiner Kunst als der Mann bezeich-

net, zu dem nun die Schweizerkünstler, als zu ihrem Größten, heraufzuschauen hätten. Es kam der Wettbewerb um das Marignanobild. Er wurde gewaltig einseitig, und grob ungerecht für Hodlers Mitbewerber entschieden. Es setzte eine scharfe Fehde in der schweizerischen, besonders der Zürcher Presse ab. Die Veranstaltung eines zweiten Wettbewerbes stand auf Spitze und Schneid. Da wurde von parteihaltenden Kollegen Hodlers das Schlagwort erfunden und herumgeschrien: „Es muß diesmal nicht gehen wie bei Böcklin, Hodler muß nicht auch unterdrückt werden.“ Das war eine zügige, aber ebenso verlogene Verdrehung der Tatsachen. Es war keine Gegenpartei da, **die Hodler unterdrücken wollte.** Wohl aber waren Sachverständige da, welche einsahen, daß den Wettbewerbern im Programm sehr hinderliche Bedingungen gemacht waren, um deren Einhaltung sich Hodler nicht gekümmert hatte. So war in der Mitte der linken Hälfte des Mittelfeldes eine Türöffnung angebracht. Es war verlangt, die Wettbewerber müßten diese Türe unter allen Umständen respektieren, da sie unter keinen Bedingungen zugemauert würde. Die zu bemalenden Rückwände der Seitennischen waren ursprünglich ebensoweit zurückgesetzt, wie die Hauptnische, so daß nahezu deren Hälfte durch das Überschneiden des vorgesetzten Wandteiles für den untenstehenden Beschauer verdeckt wurde. Auch dieser Zustand war als unabänderlich erklärt. Hodler kümmerte sich weder um das eine noch das andere. Die Figuren des Hauptbildes seiner Wettbewerbsskizze schnitt er, wo es traf, mit dem Türumriß ab, als ob diese nachträglich ins Bild hineingebrochen wäre. Die Seitenfelder komponierte er so, daß die Hälfte seiner Darstellung verdeckt worden wäre. Auf all das nahm die Jury keine Rücksicht. Ja, sie zahlte die dem ersten folgenden Preise nicht einmal an die anderen Bewerber aus — trotzdem deren würdige Projekte da waren —, sondern mit dem ersten Preis an Hodler, um auszudrücken, wie sehr sein Entwurf die anderen an Wert überrage. Dieser brutalen Jurorenwillkür, und nicht der Person Hodlers, galten die Angriffe in der Presse, obwohl auch das Hodlersche Projekt dabei bös zerpflückt wurde. Hodlers erster Entwurf wurde nicht ausgeführt, sondern erst der dritte, für dessen Ausführung sowohl das Zumauern jener Türe und das Vorsetzen der Rückwände der Seitennischen auf die Flucht der vorderen Wandteile zugegeben wurde. Gegen diesen weiteren Willkürakt, den die damalige Kunstkommission verübte, wurde von deren Minderheit, unter Anführung ähnlicher Vorkommnisse, durch Veröffentlichung einer Broschüre angekämpft, was bekanntlich die Reduktion des eid-

genössischen Kunstkredites auf die Hälfte veranlaßte, um der schweizerischen Künstlerschaft bessere Begriffe von Geschäftsmoral beizubringen.

Bei dem nächstfolgenden Wettbewerb war, mit der fadenscheinigsten Begründung, ebenfalls einseitig prämiiert worden. Der erste Preisträger dieses Wettbewerbes war wieder ein der Hodleranhängerschaft Befreundeter und zu ihr haltender Mann. Die übrigen Preisträger waren mindestens keine offenen Gegner. Durch diese Wettbewerberfolge war die Zuversicht auf die eigene Macht gewachsen. Die Reduktion des eidgenössischen Kunstkredites verfehlte ihre Wirkung ganz und schweißte die Anhänger „der gegenseitigen Förderung unter dem Banner der Hodlerverteidigung“ nur enger zusammen.

Nach dem Marignanobildwettbewerb erfolgte die Prämiierung des sogenannten „Alpdrückens“ Hodlers mit der ersten Medaille in München. Dann veranlaßten der Münchener Sezession angehörige Schweizerkünstler, wohl auch unter dem Hinweis, man wolle Hodler in der Schweiz unterdrücken, die Einladung jener angesehenen Künstlergesellschaft an diesen, bei ihr auszustellen. Es folgte eine gleichlautende Einladung der Wiener Sezession, die Ausstellung des dritten farbigen Entwurfes zum Marignanobild in der Schweizerabteilung der nächsten internationalen Kunstausstellung in München. Hodlers und seiner Clique erdrückendes Übergewicht war gemacht.

Dabei hatte man schon bisher und auch nachher nicht vergessen, den nächstfolgenden Leuten des Freundeskreises Münchener Medaillen zu verschaffen. Auch bei den offiziellen Ankäufen vergaß man sich ebensowenig wie bei den Vorschlägen zur Kunstkommission und den Jurys. Für unzuverlässige Leute, oder gar solche mit entgegengesetzten Interessen hatte man weder Auge noch Ohr. Daß diese nicht ein Hinterpförtchen benützen konnten, dafür sorgte die Satzungsbestimmung der Gesellschaft schweizerischer Maler und Bildhauer, daß ein Künstler nur an seinem Wohnorte Mitglied der Gesellschaft sein könne. Die Erfolge dieses Interessentenkreises brachten es mit sich, daß seine Anhängerschaft sich vermehrte. Hodlers persönliche Erfolge aber führten dazu, daß die Zahl der Schweizerkünstler wuchs, welche ihn entweder direkt nachäfften, oder sich einer der seinen mehr oder weniger angleichenden oder auch anders gearteten „neukünstlerischen“ Richtung zuwandten. Diese stellten dann in der Hauptsache die sogenannte „nationalschweizerische Richtung“ dar*), deren

*) Ein halbes Dutzend Cliquenbrüder erschienen in deutschen illustrierten Zeitungen als Repräsentanz der Schweizerkunst.

Wiege aber teils direkt, teils indirekt in Paris oder irgendwo in Deutschland stand.

Daß durch dieses Anwachsen der Leute an den Rockschößen Hodlers immer mehr Werke solcher angekauft werden und mehr Parteigänger in der eidgenössischen Kunstkommission und in den Jurys usw. untergebracht werden mußten, und daß damit auch immer mehr Anhänger der anderen Richtung in Nachteil kamen, ist selbstverständlich.

Diese Tatsachen führten zur offenen Spaltung der bis dahin in der Gesellschaft der schweizerischen Maler und Bildhauer vereinigten schweizerischen Angehörigen dieser Berufe und zur Bildung der schweizerischen Sezession. Auch andere traten aus und bildeten kleine Vereinigungen oder blieben Wilde. Durch diese Trennung und dieses Absplittern wurde das Vorgehen der sogenannten Hodlerclique aber nicht gemäßigter. Die Ereignisse der letzten Jahre beweisen das Gegenteil: Einseitigkeit der Zusammenstellung der letzten beiden Schweizerabteilungen der internationalen Kunstausstellungen in München und Rom und auf der Weltausstellung in Paris, der schweizerischen Salons und Turnusausstellungen, einseitige Ankäufe für die Eidgenossenschaft, nach den extremsten Anschauungen, für die breiteste Oeffentlichkeit unverständliche entschiedene Wettbewerbe, Besetzung der von Bundes wegen der Gesellschaft schweizerischer Maler und Bildhauer eingeräumten Juroren- und Kunstkommissionsmitgliedsitze durch zuverlässige Verteidiger der schnellfertigen Sensationskunst. Ob tüchtige Künstler andersgearteter Anschauung dadurch schwer geschädigt, ihre Entwickelung nahezu erstickt, ihr öffentlicher Einfluß vernichtet wurde, darnach fragten diejenigen, welche Hodler nicht unterdrücken lassen wollten, von Anfang bis zu Ende niemals, ja, sie haben es, wohl in mehr als einem Fall, durch ihr Handeln geradezu bezweckt. Berechtigte Interessen zu wahren haben nur sie. Wenn andere Anrecht hierzu geltend machen, soll es empörende Anmaßung und frivole Intrigiererei sein. So sieht das Treiben der kunstausübenden Anhänger der sogenannten Hodlerclique aus.

Die fördernde Macht der Presse kannten diese Leute auch. An deren einflußreiche Leute brachten sie zuerst offizielle Anlässe heran. Sie konnten ihnen ihre Auffassung der Dinge harmlos und unauffällig bekanntgeben. Im Anfang hatte es ja für die Männer der Presse den untrüglichen Schein, daß es sich um eine Förderung kulturellen Fortschrittes handle, wenn sie die Sache jener öffentlich verteidigten. Mit der Zeit bildete sich persönliche freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden Gruppen. Für jüngere

Leute war die Sache der sogenannten Hodlerclique noch verführerischer. Die deutsche, österreichische und schweizerische führende fortschrittliche Presse verteidigte ja diese „neukünstlerische“ Richtung. Ihre Angehörigen wurden als Pioniere der Kultur angepriesen. Daß hauptsächlich auch die Sensationspresse an der Arbeit war, empfinden sie ja kaum, weil sie diese nicht als solche ansehen.

Zur Entschuldigung der berufsmäßigen Kunstrezensenten der Kunstzentren muß darauf hingewiesen werden, daß das fortwährende Betrachten und sich Beschäftigenmüssen mit der Unmenge von Kunsterzeugnissen, welche in den zahlreichen Ausstellungen dieser Großstädte der Öffentlichkeit zur Schau gestellt werden, nicht nur ermüdet, sondern geradezu apathisch macht. Künstler und Kunstgenußsuchende können sich hiergegen schützen, indem sie nur das besichtigen, was ihr Interesse reizt. Nicht so der berufsmäßige, kunstrezensierende Journalist, von dem gefordert wird, daß er alles ansehe und über jede dieser Veranstaltungen schleunigst in seiner Zeitung seine Meinung äußere. Mehr als auf jeden anderen Kunstschaubesucher wirken auf ihn sich vom Allgemeineindruck, den er bis zum Überdruß empfängt, absöndernde und abstechende Kunsterzeugnisse erfrischend, ja, wie eine Erlösung. Das „Immer Caviar ist langweilig“, empfindet er drastisch und es ist, vom Standpunkte wissenschaftlicher Betrachtung des menschlichen Handelns aus betrachtet, nur allzubegreiflich, wenn er, als Reaktion, den „gewöhnlichsten Würsten“, wo ihm solche begegnen, ein an sich ungerechtfertigtes Interesse und gleichbeschaffene Wertschätzung entgegenbringt. Der zeitgenössischen Kunstentwickelung ist aber diese Tatsache ebenso schädlich, wie die grassierende, maßlose Überproduktion von Kunsterzeugnissen und Dingen, die solche sein wollen. Die gekennzeichnete Folge der Übermüdung der Kunstkritiker der Kunstzentren erklärt bündig das starke Auseinandergehen ihrer Urteile und jener der von dieser Übermüdung nicht befallenen Kreise der Künstlerschaft, der kunstempfänglichen Laienwelt und weniger Kritiker, welche ausdauerndere Nerven haben und sich sonstwie gegen den ungünstigen Zustand zu helfen wissen.

Der in den vorstehenden Zeilen geschilderte physiologische Erklärungsgrund für die Überschätzung von Erzeugnissen der Sensationskunst kann aber keine Anwendung finden auf das Verhalten der journalistischen Kunstrezensenten kleinerer Kunststädte und von Ländern, in welchen die künstlerische Schaustellung noch nicht den maßlosen Umfang angenommen hat wie in den Zentren der künstlerischen Produktion. Hier führt Unentschuldbares zur Lobhudelei der Verderben verbreitenden Scheinkunst. Die kunstbesprechenden Journalisten der „Pro-

vinz“ wollen „auf der Höhe der Zeit stehend“ erscheinen, sie wollen auf ihrem Gebiete, dem Kunstgebiete, „den Fortschritt fördern“. Als fortschrittlich sehen sie aber an, was die Anerkennung ihrer Kollegen an großen, ihrer politischen Richtung entsprechenden, ausländischen Zeitungen gefunden hat. Unabhängiges, sachlich tiefdringendes Beurteilen der einheimischen Kunstproduktion findet sich bei den lautesten Kunstrezensenten der Schweiz tatsächlich nicht. Das hauptsächlich von nord- und ostwärts des Rheins Vernommene wird noch erheblich verstärkt. Eine stichhaltige Beweisführung, warum in Form und Farbe mangelhaften Kunstwerken ein größerer Kunstwert beizumessen sei als formvollendeten, von tiefem Verständnis und Können für die einläßliche Wiedergabe der Farbe zeugenden, ist von den Verteidigern der neukünstlerischen Richtungen nie geliefert worden, **weil es völlig unmöglich ist, sie zu liefern.** Dem Angreifer gegenüber bedient man sich einer Fülle von Phrasen über Fortschritt und Rückständigkeit, Unvermögen, sich in fremde Ansichten hineindenken zu können, Unfähigkeit zu künstlerischem Genießen. Auch Anwürfe wegen Streitsucht und Unkollegialität, Neid und triviale Grobheiten gehören zum Wehrschatz der Verteidigung „nationaler Schweizerkunst“. Ein weiterer Mangel, dem man bei der Handhabung der Kunstkritik leider allzuoft begegnet, besteht darin, daß man sich nicht einzig und allein an das Kunstwerk, von dem man schreibt, hält — wenn es von einem Manne mit bekanntem Namen stammt — sondern, auch vom Kunstwerk schreibend, zwischen den Zeilen oder auch in diesen sich mehr über dessen Schöpfer äußert. Das zeigte sich drastisch in den Besprechungen des bekannten „roten Greuels“ Amiets. Man verhehlte zwar nicht, daß man so etwas nicht schätzen könne, aber man verzuckerte die Pille mit Verneigungen vor dem bedeutenden Künstler. Über die Berechtigung dieser anerkennenden Benennung darf man aber, angesichts des Entwickelungsganges jenes Künstlers, mit Fug und Recht anderer Meinung sein*). Einen unbekannten Künstler oder einen Neuling hätte man bei diesem Anlasse wegen unglaublicher Dreistigkeit getadelt. Etwas mehr sich an die Kunstwerke halten und weniger Tagesgrößenkultus treiben, wäre für die journalistische Kunstkritik nur rühmlich. In der Schweiz hat das

*) Aus Kreisen der Zürcher Kunstgesellschaft werden wir auf die Amietsche Künstelei für die Loggia des Zürcher Kunsthauses aufmerksam gemacht. Wir kommen anläßlich der Würdigung des Herrn T. auf Seite 32 auf diesen Fall zu sprechen.

gegenteilige Verhalten der Cliquenkunstverteidiger die Cliquenmacht unverantwortlich großgepäppelt und gestählt.

Mit den von diesen Kritikern bestaunten und gelobten kunstausübenden Verteidigern und Schöpfern dieser Kunstrichtung sind die sie verteidigenden Journalisten in engeren persönlichen Verkehr, zum Teil selbst in Freundschaftsverhältnisse, getreten. Mit den Anhängern der gegnerischen Richtung suchten sie aber nie persönliche Fühlung, um deren Auffassungsweise und ihr Wissen von den herrschenden Zuständen kennen zu lernen. Hiervon hätten ihnen die ihnen befreundeten Macher der „nationalschweizerischen Kunst“ in wohlverstandenen eigenen Interessen auch abgeraten. Gegenseitiges Lobhudeln und Anschmeicheln der Verteidiger und Verteidigten raubte ihnen jedes Gefühl für Selbstkritik und zeitigte ein siegestrunkenes, sich gegenseitig unterstützendes Despotengebaren, für das nur das Wort Cliquenherrschaft die treffende Bezeichnung ist.

In die Unfehlbarkeit der eigenen Ansicht verbissen, durch Angriffe überreizt und fremder Meinung völlig unzugänglich geworden, war man anscheinend doch noch nicht stockblind genug, um nicht zu merken, daß man sich in eine böse Sackgasse verrannt hat. Zu allem Überfluß erschallen nun auch von den kühleren ausländischen und einigen einheimischen Kämpfern für einen soliden Fortschritt Mahnungen, der Nachäfferei keine Spießgesellendienste zu leisten. Stellenweise führt das auch in der Schweiz zu trockenen Worten an die Adresse der Nachtreter. Man hat aber doch nur deren Plumpste im Auge. Fest kann man sie ja, anscheinend persönlicher Beziehungen halber, nicht anpacken. Die Verteidigten leisten sich das gröbste an beruflichen Frechheiten. Zum Teil noch tollere geistige Sprößlinge dieser treiben seit einiger Zeit ihren Unfug. Es erscheinen scharfe Abwehren fremder Kunstkenner und Kunstkritiker, deren fachliche Kompetenz man unmöglich bestreiten kann, ohne sich zu kompromittieren. Diese Ausführungen sind höchst kompromittierend, auch für die Verteidiger der „nationalschweizerischen Kunst“. Man verschweigt in dem in Frage stehenden Teile der schweizerischen Presse die Existenz dieser Angriffe. Hätten jene ausländischen Kollegen in günstigem Sinne für die „nationalschweizerische Kunst“ und ihre Schutzwehr, „Hodler“, geschrieben, würde man ihre Schriften bis zum Schlußpunkt abgedruckt haben. Schweizerische Angriffe kommen in Fülle. Mitten in dieser kritischen „Berennung“ ereignet sich nun etwas, das die Verranntheit und Skrupellosigkeit der Verteidigung der „nationalschweizerischen Kunst“ schonungslos entblößt. Aus den Reihen ihrer Verteidiger fällt auf dem letztjährigen Pressetag der Antrag:

die gesamte schweizerische Presse den Angriffen auf jene Kunstrichtung grundsätzlich zu verschließen.

Das ist das Bild des Schaltens und Waltens der sogenannten Hodlerclique.

IV. Catos Bestrebungen

und Aufklärungen sind nicht notwendig, um das gebildete Publikum darüber zu belehren, was wahrhafte Kunst sei; es hat hierfür ein angeborenes feines Empfinden. Wir sind nur bestrebt, die Auswüchse der hypermodernen Kunstrichtung und der sie verherrlichenden Kunstrezensionen zu bekämpfen. Wir packen den Stier bei den Hörnern, indem wir speziell die schweizerische Hodlerclique angreifen, ihre Schachzüge aufdecken und die Irrtümer ihrer Lehre sowie die Motive für dieselben klarlegen. Ohne diese Irrlehren wäre die Kunst nicht auf so abschüssige Pfade geraten, und wenn es uns gelingt, stille Zweifel in Gemüter der Hodlergemeinde zu träufeln, so wird diese Gemeinde rasch soviel Mitglieder verlieren, daß sie nicht weiter so unheilvollen Einfluß ausüben kann wie bisher.

Den größten Schaden hat die Hodlerverehrung und ihre Auswüchse nicht dem Publikum angetan, wohl aber vielen Hunderten von jungen Künstlern, die, von den Irrlehren beeinflußt, schöne Lebensjahre vergeudeten, einem Phanton nachzujagen, das ihnen auf die Dauer keine Lebenserfolge in der Ausübung ihrer Kunst sichern kann. Sie werden es erst dann einsehen, wenn es für sie zu spät ist, umzukehren und den mühevollen Weg, der zur Ausbildung wahrer Künstler nötig ist, nochmals zu beginnen.

Diese böse Folge der Verhimmelung von Bildern, die nur auf mittelmäßigem Können basieren, sollten die Männer in hohen Amtsstellungen auch berücksichtigen.

Unseren Bestrebungen wurde in den Kunstdebatten des schweizerischen Parlamentes u. a. auch der Satz entgegengestellt: es könne nicht die Aufgabe politischer Körperschaften sein, sich in ästhetischen Erörterungen zu ergehen. In das innere und innerste Fachgebiet dringende ästhetische Untersuchungen dürften dort freilich überflüssig sein, weil sie unnötig sind zur Entscheidung über Weiterbestand oder Abänderung von Verwaltungsorganisationen und verwandter praktischer Dinge. Zu diesen gemeinverständlichen Angelegenheiten gehört aber die Reorganisation der eidgenössischen Kunstkommission, des Jurywesens für eidgenössische und von der Eidgenossenschaft subventionierte Ausstellungen usw. Zur

Entscheidung dieser Fragen, welche nottut und welche die eidgenössischen Räte allein fällen können, werden sie sich kompetent erklären müssen. Eine Ansicht, welche die Majorität der Mitglieder der eidgenössischen Bundesversammlung zweifelsohne für sich hat.

Mitglieder der eidgenössischen Räte, welche die angegriffene, heute in der Schweiz herrschende Kunstrichtung verteidigten, erklärten: es dürfe nicht Aufgabe des Staates sein, eine staatlich approbierte Kunstrichtung schaffen zu wollen. Gewiß! Aber haben denn nicht ihre Schützlinge und deren Helfershelfer durch ihr Tun, den jetzt wogenden schweizerischen Kunstkrieg zum Ausbruch gebracht, weil sie ihre eigene Kunstrichtung als die vom nationalen Standpunkte allein berechtigte Jahre hindurch ausschreien ließen, und sich dementsprechend in öffentlichen Kunstangelegenheiten benahmen? Gerade die Gegner dieser Leute unter der schweizerischen Künstlerschaft wollen nichts von einer staatlich approbierten, allein gültigen Kunstrichtung wissen. Aber sie wollen, daß der Geltungsbereich des Begriffes Kunst nicht nur gegen das Gebiet talentlosen und öden Dilettantentums abgegrenzt sei, sondern auch gegen ein neues, ernster Kunst gefährlicheres Grenzgebiet, das Gebiet der mit Künstlerwerkzeug betriebenen Sensationsmacherei grober und gröbster Art.

Die Rückkehr von dieser zur Barbarei führenden Kunstrichtung auf gesunde Bahnen des Fortschrittes und der Aufwärts-Entwickelung der zeitgenössischen Kunst, das ist das Ziel der Bestrebungen Catos. Es wird jedoch nur erreicht durch eine entschiedene Abwendung von dem abwärts führenden Pfade. Darum muß Cato energisch auftreten.

Einiges hat er schon erreicht; wir verdanken die zahlreichen Zustimmungs-Äußerungen, die uns seit Erscheinen der ersten Broschüre zuteil wurden. Gar mancher, der sie gelesen, ist überzeugt worden und spricht sich nun offener gegen die Irrlehren der Hodlerclique aus. Andere werden folgen.

In allerneuester Zeit haben wir in der Mehrheit des schweizerischen Ständerates einen sehr verdankenswerten Mithelfer gefunden.

Es fängt an zu tagen! Mit einer fast Dreiviertel-Mehrheit ist am 29. Januar beschlossen worden, den hohen Bundesrat einzuladen, er möge die

Frage prüfen und Bericht erstatten, ob nicht der Bundesbeschluß vom 22. Dezember 1887, betr. Förderung der Kunst, zu revidieren sei, um eine gleichmäßigere Unterstützung der verschiedenen Kunstrichtungen herbeizuführen.

Die große Mehrheit ist um so bedeutungsvoller, als Herr Bundesrat Calonder die Motion mit der Erklärung bekämpft hatte, eine Revision des Bundesbeschlusses sei nicht notwendig, es genüge, die Vollziehungsverordnung zu revidieren, und dazu sei das Departement bereit, denn auch sein Wille sei es, daß keine einseitige Begünstigung einer einzigen Kunstrichtung stattfinde.

Die Voten des Herrn Bundesrates haben aber offenbar bei der Mehrheit nicht den Eindruck erweckt, als ob damit Genügendes getan sei gegenüber den Klagen der unterdrückten Maler und der in ihrem Schönheitsempfinden verletzten Kunstfreunde.

Aus den trefflichen Reden der Verteidiger der Motion heben wir nur einen Punkt heraus: Herr Ständerat Oberst Brügger machte die Hodlerclique darauf aufmerksam, daß die Freiheit, welche sie verlange, von der guten Sitte und dem guten Geschmack eingegrenzt sei, und daß ein Übertreten dieser Grenzen den Anspruch auf staatliche Unterstützung verwirke. Die Behörden müssen sich darum kümmern, ob das Volk solche Dinge ablehne, und sie haben die Pflicht, es vor systematischer Verderbung seines Geschmackes zu schützen.

Den Herren Ständeräten Keller (Aargau), Baumann, Böhi, Brügger und Dähler (Appenzell), Steiger und Kunz (Bern), Laely (Bündten), Heer und Mercier (Glarus), Düring, Isler und Wyniger (Luzern), Pettavel (Neuenburg), Scherrer (St. Gallen), Ochsner (Schwyz), Muheim (Uri), Ribordy (Wallis), Andermatt und Hildebrand (Zug), Locher (Zürich) und besonders dem Herrn Motionssteller Heer, sowie der ganzen zustimmenden Mehrheit des Ständerates sei an dieser Stelle der aufrichtige Dank der Cato - Gruppe ausgesprochen!

V. Die Wandbilder im Neubau der Zürcher Universität.

Zürich hat ein neues Universitätsgebäude errichtet. Das Preisgericht über die Entwürfe zum Schmuck des Senats- und der Dozenten - Zimmer bestand außer zwei Mitgliedern der Behörden aus den Malern Hodler und Amiet und Professor Moser. Die Entwürfe von Maler Huber und Maler Bodmer wurden erstprämiiert. In der Tagespresse machte sich eine starke Mißstimmung des Publikums über diesen Gewaltstreich

der Mehrheit des Preisgerichts laut, nachdem die Entwürfe öffentlich zur Schau gestellt worden.

Die Hodlerclique hatte mit dieser Prämiierung in ein böses Wespennest gestochen. Angesichts des öffentlichen Unwillens mußte etwas geschehen. Die regierungsrätliche Baudirektion forderte die Professoren und Dozenten auf, sich nach Anhörung eines Referates des Jury-Präsidenten, Professors Moser, über die zwei erstprämiierten Entwürfe zu äußern. Sie gab damit einem hervorragenden Mitgliede der Hodlerclique Gelegenheit, die Kunstgrundsätze der Clique und das Urteil der Jurymehrheit vor einem auserwählten Publikum zu verteidigen. Aus dem Berichte über die Versammlung ist leider nur zu vernehmen, daß Professor Moser seine Anschauungen über Kunst und Kunstentwickelung in der Renaissance und Gegenwart entwickelte, dann auf die Bedeutung Hodlers überging und die Gründe für Erstprämiierung von Huber und Bodmer darlegte, endlich aber das Vorhandensein von Mängeln in den Entwürfen zugab und um das Vertrauen bat, daß die Künstler und die Bauleitung diese Mängel werden abstellen können.

Bevor die Diskussion eröffnet wurde, glaubte der präsidierende Rektor die sympathische Form der Ausführungen Mosers besonders betonen zu müssen. Das läßt vermuten, er habe von vornherein auf die Wogen der kommenden Diskussion Öl zu gießen für nötig befunden. Von dieser berichtet der Herr Rektor offiziell, die meisten der Dozenten, die das Wort ergriffen, hätten sich lebhaft gegen die zwei prämiierten Entwürfe ausgesprochen, „wobei sie auch für das Recht eines an der klassischen Kunst orientierten Geschmackes gegenüber einer neueren einseitigen Kunstrichtung Stellung nahmen.“ Der Gedanke, diese Entwüfe durch etwaige Änderungen zu verbessern, wurde abgelehnt, da „die Differenzen in den Geschmacksrichtungen viel zu tief liegen.“

Auch die wenigen Redner, welche das Urteil so bedeutender Künstler, wie Hodler und Amiet, zur Geltung kommen lassen wollten, gaben zu, daß sie sich mit den prämiierten Entwürfen nicht befreunden können*).

Es standen sich zwei Anträge gegenüber, erstens: der Regierung den angelegentlichen Wunsch auszusprechen, daß die prämiierten Entwürfe nicht ausgeführt werden, und zweitens: sie möge die Entwürfe unter der Aufsicht der Mehrheit der Jury ausführen lassen.

*) Die zwei Kunstprofessoren Zemp und Brun ließen sich auffallenderweise nicht hören, obschon es gerade ihre Aufgabe gewesen wäre, die Regierung und das Preisgericht zu verteidigen. Warum wohl?

Die Abstimmung ergab eine Niederlage der Hodlerclique, wie sie solche bisher nicht erlebt hat. Von 61 anwesenden Dozenten stimmten 50 gegen den Entwurf Huber und 48 gegen den Entwurf Bodmer im Sinne des ersten Antrages.

Eine Spezial - Niederlage hatte der vorsitzende Rektor dem Herrn Präsidenten der Jury mit dem Vermittlungsantrage bereitet, man möchte verlangen, die zwei Erstprämiierten sollen neue Entwürfe vorlegen. Dieser Antrag gelangte nicht mehr zur Abstimmung, die Herren Dozenten hatten es satt.

Der offizielle Bericht des Vorsitzenden enthält den Ausspruch, daß durch den Verlauf der Verhandlung klar hervorgetreten sei, wie nur vereinzelte Stimmen, und diese unter starker Beschränkung, für den Wert der Entwürfe eintraten.

Aus Äußerungen der Presse ging hervor, daß von den sämtlichen „neukünstlerisch" gerichteten Entwürfen die unverständlichsten mit Preisen ausgezeichnet worden seien. Der Bericht des Rektors der Universität teilt mit, daß eine große Zahl von Dozenten vor der Abstimmung den Sitzungssaal verlassen hätten. Wer nach einer Begründung für die Tatsache sucht, daß trotz einer theoretischen Begründung des Jury - Entscheides durch Professor Moser beinahe fünf Sechstel der abstimmenden Dozenten die Ausführung dieser Malereientwürfe völlig abwies, wird wohl zu folgendem Resultat kommen. Die Männer, welche ihre Meinung abzugeben hatten, zwingt ihr Beruf zu streng logischem Denken. Dieses wird nicht befriedigt durch Behauptungen allein. Es fordert für den Nachweis ihrer Richtigkeit eine scharfe und zwingende Beweisführung. Das Fehlen dieser in der Rede Professor Mosers, welche in der Hauptsache aus Behauptungen und theroretischen Philosophemen bestanden haben wird, muß nicht nur deren Ohnmacht zu überzeugen, sondern auch im Verein mit den frischen Resultaten des Augenscheines eine scharfe Abweisung der Ausführungen Mosers durch einen Teil der Zürcher Gelehrten nach sich gezogen haben. Ihnen und den weitesten Kreisen der Bevölkerung Zürichs war wieder einmal drastisch der Nachweis geführt, daß diese „neue Kunst" ihrer älteren, sich an die Tradition anlehnenden Schwester in keiner Richtung ebenbürtig sei.

Das Fazit ist eine unzweifelhafte, für die Hodlerclique und für das Preisgericht beschämende Verurteilung der einseitigen Kunstrichtung dieser Herren nicht bloß durch das Publikum und in der Zürcher Presse, sondern durch die überwiegende Mehrzahl der Dozentenversammlung der Universität Zürich.

Dieser Vorgang mag den Mitgliedern der schweizerischen Bundesversammlung und des schweizerischen Bundesrates zu denken geben, welche in der letzten Budgetsitzung versuchten,

die in ihrer Mehrheit aus Mitgliedern der Hodlerclique bestehende Kunstkommission gegenüber den Angriffen einzelner Mitglieder der Bundesversammlung in Schutz zu nehmen.

Der Wettbewerb um Malereien in die Universität von Zürich und das Plebiszit der Gelehrtenwelt und der Bevölkerung über dessen Ergebnis liefert den Beweis, daß Personen wie Hodler, Moser und Amiet — unbeschadet der Frage nach Wert oder Unwert ihrer persönlichen künstlerischen Leistungen — ungeeignet sind zum Richteramt in öffentlichen künstlerischen Angelegenheiten, weil ihre Ansichten als zu einseitig und zu problematisch sich erwiesen.

VI. Die Kritiker der ersten Cato-Broschüre und die Presse.

Unsere erste Broschüre hatte nicht das Glück, von vielen Preßorganen angefochten zu werden, wie wir es zur Belebung des wogenden Kampfes gewünscht hätten, den wir im Interesse der wahren Kunst ausfechten wollen.

Nur drei Angriffe gegen unsere Broschüre, die schärfsten, seien hier erwähnt:

1. In der Zeitschrift „Wissen und Leben" vom 15. Oktober 1913, pag. 127, unter dem Titel: „Hitzig, witzig, temperamentvoll" von Albert Baur.
2. In der Frankfurter Zeitung vom 17. Oktober 1913: „Ein Krieg um die Schweizer Kunst" von K.
3. In der N. Zürcher Zeitung vom 9. November 1913, zweites Blatt: „Kunstchronik" von T.

Wir empfehlen die Lektüre dieser drei Antworten und nochmals den Artikel von Alb. Baur in „Wissen und Leben" vom 15. Juni 1913 all denen, die aus Amtspflicht oder Neigung sich ein selbständiges Urteil über den wogenden Kampf zu bilden berufen sind.

Bei allen drei Antworten fällt uns auf, wie sorgfältig ausgeschwiegen wird, daß die Catobroschüre auch bestrebt war, Mißstände der Kunstkritik öffentlich bloßzustellen, und daß kein Wort gefallen ist, die Existenz dieser Mißstände zu leugnen oder sie zu widerlegen.

Unserer scharfen Kritik gewisser von Anhängern der Hodlerclique verübter Gemälde, und unserer Anschuldigung, daß die Hodlerclique zielbewußt eine Niveausenkung bezüglich der Anforderungen an Werke der Kunst sei, ist Albert Baur nicht imstande, etwas anzuhaben, sonst hätte er sich nicht damit begnügt, unsere Anonymität zu bekritteln und unseren Charakter zu schmähen. Beides hat ja mit der Hauptfrage nichts zu tun; warum widerlegt er unsere Kritik und unsere

Anschuldigungen nicht? Ja, warum? Beide müssen doch leicht anfechtbar und zu widerlegen sein, wenn der kritische Wert Catos so maßlos hohl ist, wie Baur behauptet. Mit der blöden Phrase, bei Catos Schmähschrift komme wieder die gleiche Leier heraus, wie bei all' den Schmähschriften, macht er sich nur lächerlich.

In der Frankfurter Zeitung hat uns K. scharf abgekanzelt. Er beschuldigt uns der Arroganz und der Ignoranz. Wir nehmen ihm die Schärfe nicht übel, denn wir sind auch scharf, weil es leider notwendig ist. Aber auch er bringt es nicht zustande, unsere Kritik der Schweizer-Abteilung in München sachlich zu widerlegen! Damit wäre doch der Sache der Hodlerclique ein besserer Dienst geleistet; bloß mit rohen Schmähworten gegen uns verteidigt er sie doch gar nicht.

Auf diese Schmähungen brauchen wir nicht zu antworten, sie reden zu unseren Gunsten eine zu deutliche Sprache in diesem Kunstfrage - Kampf.

Wir müssen den Verfasser dieser Kritik in der Frankfurter Zeitung als ein Glied der schweizerischen Hodlerclique einschätzen, trotzdem er ein Deutscher sein mag. Die Meinung, er sei als solcher unbeeinflußt von der Clique, ist kaum ganz stichhaltig. Der Artikel ist nur mit einem K. gezeichnet. Wenn die Frankfurter Zeitung jemand Kunstnotizen über das Münchener Kunstleben mit K. zeichnen läßt, so gestattet sie ihm die Benützung des publizistischen Kennzeichens ihres Münchener Kunstreferenten. Letzteres darf als absolut ausgeschlossen erscheinen. Also spricht die größte Wahrscheinlichkeit dafür, daß jener Artikel von ihrem Münchener Kunstreferenten stamme. D i e G a t t i n d i e s e s H e r r n w a r M a l s c h ü l e r i n A m i e t s. Es gibt also eine Brücke von ihm z u d e n M ä c h t i g s t e n d e r H o d l e r c l i q u e.

Der N. Zürcher Zeitung hat unsere Broschüre Veranlassung gegeben zu einer Darstellung der Verdienste Hodlers, auf die wir auf Seite 8 u. ff. ausführlich antworten. Seine Darstellung ist mit Geschick abgefaßt, aber doch nicht imstande, uns zu belehren, trotzdem oder gerade weil wir sie sehr sorgfältig studiert haben. Den Vorwurf der Fälschung müssen wir zurückweisen; wir haben nirgends gesagt, daß a l l e zur Hodlerclique gehörenden Maler sich genau so räuspern und genau so spucken wie er es tut. Im übrigen gibt ja Herr T. in der Hauptsache sogar noch zu, daß die Schweizer-Abteilung verfehlt war.

Interessant ist der Vorwurf, den er der eidgenössischen Kunstkommission macht, daß ihr Einsicht mangle, daß sie immer in Kompromisse hineingerate, und daß sie viel mehr

Werke Hodlers („dieser höchsten Potenz der Monumentalmalerei“) hätte ankaufen sollen. Es scheint den Herrn Kritiker sehr zu wurmen, daß nicht mehr Geld von der Eidgenossenschaft hierfür aufgewendet worden, woran das Kesseltreiben der Luzerner Catones schuld sei, die an alle Wände die Bezeichnung „Hodlerclique“ malten. Die wahre Ursache, die eben in jener „höchsten Potenz“ zu suchen ist, kann er nicht begreifen.

Und das verdient noch besondere öffentliche Brandmarkung, daß Herr T. in einer Weise geschrieben hat, die auf den Glauben bringen könnte, als behandelten die Gegner der Hodlerclique die Gesellschaft schweizerischer Maler und Bildhauer *in ihrer Gesamtheit* als identisch mit der Clique. Das ist weiter nichts als eine unbeweisbare Behauptung zum Zwecke der Entkräftung der Angriffe des Gegners. Dann behauptet er, die damals im Zürcher Kunsthaus befindliche Ausstellung der Gesellschaft schweizerischer Maler und Bildhauer beweise, daß die schweizerische Kunst nicht verhodlert sei. Daß die schweizerische Kunst *in ihrer Gesamtheit* nicht verhodlert ist, weiß jeder, der sie kennt. Alle Schweizer Ausstellungen, bei denen auch *unnationalschweizerische* Kunst ans Licht gelassen wird, beweisen aber gar nichts gegen die Wahrheit der Behauptung, daß die Kunst der berühmten Männer der Hodlerclique, *die sogenannte „nationalschweizerische Kunst“, die auf ausländische Ausstellungen geschickt wird, auf denen Medaillen zu holen sind, verhodlert,* **d. h. gewollt manieriert und meist verroht ist.**

Die Mehrzahl der einflußreichen Schweizer Zeitungen pflegt seit langem freundschaftliche Beziehungen zu der Hodlerclique. Viele schweizerische Redakteure sind eifrige Anhänger der Hodler-Gemeinde. Gewiß hat jeder das Recht, seiner eigenen Überzeugung Ausdruck zu geben und wir wären die allerletzten, dies zu tadeln, denn wir beanspruchen dieses Recht auch für uns und rufen ihnen zu: Ihr seid von dem Ruhme Hodlers, den ihr selbst zustande zu bringen mitgeholfen habt, verblendet und merkt noch nicht, daß euer Weg sich von wahrer Kunst und von der gesunden Kunstauffassung der Mehrheit der Gebildeten immer mehr entfernt. Ihr werdet es einst einsehen, daß ihr euch isoliert und keine Nachfolgerschaft im Publikum habt. Ihr werdet einst begreifen, daß euch etwas vorgespiegelt wurde, eine neue „nationale Schweizer-Kunst“, die aber keinen Bestand haben konnte, weil sie dem im Schweizervolke lebenden Schönheits-Bedürfnis Steine bietet statt Brot!

Den eifrigsten Hodlerclique - Publizisten aber möchten wir warnend sagen: Ihr habt eure Macht mißbraucht, darum wird sie zugrunde gehen! Ihr habt den Stimmen aus Malerkreisen und aus dem Volke, die dem Treiben der Hodlerclique feindlich gesinnt sind, den Zutritt zur Öffentlichkeit verweigert. Ihr habt geholfen, die Sensationskunst auf ein Piedestal zu erheben, dessen sie nicht würdig ist. Ihr habt sie zu einer nationalschweizerischen Kunst stempeln geholfen und doch will das Schweizervolk von ihr nichts wissen. Habt ihr denn nichts gelernt aus der Hodler-Banknoten-Entrüstung, aus dem Landesausstellungs - Plakat - Abscheu und aus dem Votum der Zürcher Bürgerschaft, dem 50 Professoren der Zürcher Universität den Stempel besonderer Bedeutung aufprägten? Hat das euren Unfehlbarkeits-Glauben nicht ins Wanken gebracht? Hat es euch nicht gezeigt, wohin die Wege führen, die ihr als die einzig richtigen bezeichnet habt?

Habt ihr noch kein Verständnis für den tiefen Schmerz, den so mancher Schweizer in 1913 im Münchener Glaspalast empfunden hat?

Ihr habt freilich das überraschte Staunen und die stumme Frage der Tausende von Besuchern aus dem Volke nicht gesehen, denen die Sensationsmalerei der nationalschweizerischen Künstlerschaft ein unbegreiflicher Greuel war.

Das alles gibt Cato den journalistischen Verteidigern der „nationalschweizerischen Kunst" zu bedenken, ganz besonders jenen Herren, welche sich erlauben, uns über die Reinlichkeit unserer Kampfmittel Bemerkungen zu machen, die wir nicht verdienen. Wohl aber stößt man bei unseren Gegnern auf Kampfmittel, die wahrlich das Prädikat unsauber verdienen. Nur eine Tatsache: Der Vertreter des Berner Intelligenzblattes hat auf dem schweizerischen Pressetag in Olten, im letzten Jahre, den Antrag gestellt: *Die schweizerische Presse solle in Zukunft Angriffen gegen die sogenannte „nationalschweizerische Kunst" die Aufnahme verweigern und vielmehr das Schweizervolk zum Verständnis dieser Kunst erziehen.* Es ist also nicht genug, daß die großen Schweizer Zeitungen scharfen Abwehren der „Hodlercliquenkunst" verschlossen sind. Die gesamte Schweizerpresse wollte jener Journalist der Opposition sperren. Durch *Knebelung der Gegnerschaft und Notzucht der öffentlichen Meinung* wollte er der Sensationskunst und ihren Vertretern die Herrschaft sichern. —

Zur Ehre der schweizerischen Journalistik muß aber nachdrücklich betont wer-

den, daß sie mit höchster Entrüstung diesen schmachvollen Antrag abwies.

Jene unter den in Olten Protestierenden, die bisher selbstverleugnend und demütig auf dem Gebiete der Kunstkritik das sacrificium intellectus brachten zugunsten der Meinung von Berufskollegen, welche sich in den großen Schweizerblättern über Kunst äußern und die Sensationskunst allerlei Grades begünstigten, möchten wir darauf hinweisen, daß doch wahrlich solche Kunstgebilde anwidern, wenn man sich's recht überlegt. Wer möchte seine Stube damit schmücken? Wer möchte derartige Erzeugnisse erwerben, auch nur für die geringste Summe? Und doch getraut man sich nicht, die Ergebnisse, welche das eigene logische Denkvermögen aus den geschauten Tatsachen zieht, entweder selbst öffentlich zu vertreten oder durch Gesinnungsgenossen, die eine scharfe Feder führen, im eigenen Blatte vertreten zu lassen.

Man wird nicht gewahr, daß man die dringend nötige Klärung der Sachlage schwer hemmt, indem man den Gegnern der allmächtigen Sensationskunst versagt, sich vor dem großen Leserkreis ungehindert äußern zu können und Aufklärung — freilich bittere — zu verbreiten.

VII. Amiets „Obsternte" und Herr T.

Wir müssen noch einen Moment bei Herrn Amiet verweilen, um seiner neuesten Wandbilder für die Loggia des Kunsthauses in Zürich und der daselbst soeben stattfindenden Ausstellung Amietschen Werke zu gedenken im Zusammenhang mit einem Berichte in der N. Zürcher Zeitung vom 25. und 28. Januar, dessen Verfasser der Kunstkritiker Herr T. ist.

Die „Obsternte" hat Cato in seiner Beurteilung der Schweizer - Abteilung an der Münchener Ausstellung 1913 zu den Bildern gerechnet, welche unwürdig sind, in einer bedeutenden Kunstschau ausgestellt zu werden.

F. v. Ostini schreibt über „Obsternte" in den Münchener Neuesten Nachrichten, Nr. 370 von 1913, folgendes: „Aber der Hauptsaal, dessen Physiognomie durch die Wand mit Kuno Amiets „Obsternte" bestimmt wird, hat ein seltsam gewalttätiges Ansehen bekommen. Frisch und kräftig wirkt das schon — aber diese Wirkung ist leicht zu erreichen, wenn man vor keiner Brutalität und Unfertigkeit zurückscheut."

Der Kunstkritiker T. schreibt über diese Obsternte Amiets:

„Frauen bei der Obstlese. Von 1908 stammen die ersten Studien: eine grüne und eine gelbe, die erste (die denn auch sofort ihren Liebhaber fand) von einer fesselnden, vornehmen

Schönheit des Farbigen: die schwarzen Frauen mit den in Gold getauchten Köpfen, in der Mitte eine Kniende mit matt leuchtendem weißem Kopftuch, auf das Grün des Bodens eingestreut rote Blumen, in den Körben die roten Früchte. Von 1912 ist dann diejenige Fassung der Komposition, welche eine vollständige Monochromie in Rot darstellt; wie ein bemaltes Flachrelief wirkt das; die Steigerung oder besser: Umsetzung ins einseitig Dekorative (mit farbensymbolischem Einschlag) ist erfolgt. Auf dieser Linie geht dann Amiet weiter, und er langt schließlich bei der endgültigen Version von 1913 an: dem großen Bild, in dem auf den Akkord von Rot und Blau, mit etwas Grün, die Figuren mit den Bäumen und dem Geäst zu einem rhythmischen Ornament verwoben werden, das als ein dekoratives Symbol der brausenden, aufregenden, gärenden Herbstfarbe und Herbstfülle angesprochen sein will."

Damit hat Herr T. Catos und Ostinis Urteile nicht widerlegt, sondern nur eine orakelhafte Beschreibung von dem Bilde gemacht. Was sollen die Phrasen von dem aus einer „Monochromie in Rot", die als „bemaltes Flachrelief wirkt", ins „einseitig Dekorative (mit farbensymbolischem Einschlag)" übertragenen Bilde, das dann weiter g e s t e i g e r t wurde „auf den Akkord von Rot und Blau mit etwas Grün"? Will Herr T. damit das Bild rühmen oder tadeln oder dem Leser Dunst vormachen? Und was bedeutet die Phrase von der Hypnose eines „dekorativen Symbols der brausenden, aufregenden, gärenden Herbstfarbe und Herbstfülle", unter deren Wirkung die „mit den Bäumen und dem Geäst zu einem rhythmischen Ornament verwobenen Figuren" vom Beschauer angesprochen werden wollen?

Die Leser dieses Berichtes über die „Obsternte" Amiets werden wahrscheinlich aus den gewundenen Verlegenheitssätzen nicht klug, ob Herr T. die „Obsternte" als ein wirkliches Kunstwerk ansieht oder ob er Catos Ansicht teilt, das Gemälde sei eine Geschmacklosigkeit.

Und bestätigt nicht der Schlußsatz des Herrn T. über diese Amietsche Gesamt-Ausstellung den Eindruck, als ob er seinen Freund beim Publikum entschuldigen möchte? Herr T. verlangt von den Beschauern, daß sie mit „d e r e r f o r d e r l i c h e n, s i c h e i n f ü h l e n d e n (!) H i n g a b e u n d d e r u n u m g ä n g l i c h n o t w e n d i g e n B e s c h e i d e n h e i t u n d D a n k b a r k e i t" (für was?) d e n „v e r s c h i e d e n a r t i g s t e n A s p e k t e n, Ü b e r r a s c h u n g e n u n d G e n ü s s e n" „n a c h z u g e h e n" h a b e n.

Glaubt Herr T. im Ernst, daß das eine gesunde Kunst sei, die man nur im Fracke überschwenglicher Gefühle beschauen darf, um darin Schönheit zu finden?

Und was meint Herr T. anderes mit den „verschiedenartigsten Aspekten und Überraschungen“, denen er noch „Genüsse“ beigesellt, als daß eben nicht alles schön ist, was Herr Amiet gemalt hat? Damit stimmt Cato ganz überein.

Aber warum hat Amiet auch Unschönes gemalt, während ihm doch die Göttergabe des Kunstverstehens und Kunstkönnens verliehen ist?

Darüber gibt unser Kapitel „Die Hodlerclique“ Auskunft. Amiet ist, und es ist schade um ihn, der Sucht verfallen, etwas Auffallendes zu produzieren, in Sensationskunst zu machen und sein Kritiker T. ist in der fatalen Situation, den Maler Amiet mit dem Schild der Reklame decken zu müssen. Das hat Herr T. in bewundernswerter Weise geleistet, ohne daß man ihm nachreden kann, die „Obsternte“ gerühmt zu haben. Aber auch den Eindruck haben die Leser der Kritik bekommen, Herr T. müsse ein so außerordentlicher Gelehrter auf dem Gebiete der Kunst und der Wissenschaft der höchsten Kunstempfindungen sein, daß ein gewöhnlicher Kunstfreund seine tiefgründigen Orakelsprüche, selbst mit der „erforderlichen, sich einfühlenden Hingabe“, zu verstehen nicht imstande sei.

Bei den Wandbildern der Loggia hat Herr T. endlich einem ganz kleinen Tadel Ausdruck gegeben, indem er sich wundert, warum der rote Grund, auf dem die gelben Figuren stehen, so organisiert sei, daß sich förmlich plastische Wirkungen ergeben. Ein Zürcher Kunstfreund freut sich in einer Zuschrift an Cato darüber, daß nun endlich einmal d i e s e Schmiererei dem Kritiker T. der N. Zürcher Zeitung zuviel sei. Da wir diese Bilder nicht sahen, können wir kein eigenes Urteil aussprechen; uns aber vorstellen, welch’ erstaunenswerte Komposition es sein muß („ein nacktes hockendes Mädchen mit roten Blumen in den Händen der horizontal ausgestreckten Arme“), und welchen Genuß die gleich „Fanfaren schmetternden Farben“ der „sich einfühlenden Hingabe“ des Beschauers bereiten mögen.

Hoffentlich werden diese Loggia - Wandbilder nicht auch noch für eine Schweizer - Ausstellung im Ausland gewählt werden!

VIII. Deutsche Kunstkenner über Sensationskunst.

Der Versuch, das Ansehen der sogenannten nationalschweizerischen Kunst dadurch zu heben, daß die schweizerische Vertretung in der Münchener Prämiierungskommission beantragte, Amiets rohe Geschmacksverirrung mit der 1. Me-

daille auszuzeichnen, hat mit einem Fiasko geendet, indem der Antrag durchgefallen ist.

Die eidgenössische Kunstkommission will zur Rechtfertigung der Schweizer-Abteilung im Glaspalast einen besonderen Bericht über diese XI. Internationale Kunstausstellung 1913 herausgeben und ihm eine große Anzahl ausführlicher und von höchster Anerkennung durchdrungener Besprechungen bedeutender und kompetenter ausländischer Zeitungen beigeben. Die günstigen Presseäußerungen sollen den fernerstehenden Einflußreichen, besonders den Mitgliedern des Bundesrates und der eidgenössischen Räte die Ansicht beibringen, daß diejenigen, welche sich als Gegner des despotischen Regiments der Anhänger der „nationalschweizerischen Kunst", der „Hodlerclique", bekennen, unrecht haben und von Kunstsachen überhaupt nichts verstehen.

Cato wird sich diese Sammlung seinerzeit etwas genau besehen und sie auf ihren wahren Wert prüfen. Einstweilen sei hier auf drei Abhandlungen hingewiesen, die sich mit der „neuen Kunst" im allgemeinen, nicht etwa mit deren schweizerischer Varietät im besonderen, beschäftigen. Die eine ist in der Berliner Monatsschrift der „Kunstfreund" und in der Zeitschrift „Die Werkstatt der Kunst, Organ für die Interessen der bildenden Künstler", Heft 4, 20. Oktober 1913, zu finden. Sie stammt vom Generaldirektor der preußischen Museen, Geheimrat W. Bode. Deren Titel ist „Neue Kunst". Der Verfasser der anderen ist der Berliner Kunstkritiker Hans Rosenhagen. Sie steht in der Cottaschen Zeitschrift „Greif" und führt den Titel „Kunstsnobismus". Auszüge von beiden sind in den „Münchener Neuesten Nachrichten" zu finden, von ersterer in Nr. 504 vom 2. Oktober 1913, von letzterer in Nr. 557 vom 31. Oktober 1913. Die dritte stammt von dem Kunstkritiker Jos. Aug. Beringer (Mannheim). Sie trägt den Titel „Deutsche Kunstnöte" und ist im Novemberheft der „Süddeutschen Monatshefte" zu finden.

Aus Bodes Ausführungen geben die „Münchener Neuesten Nachrichten" unter anderem folgendes an: „Nachdem er über den Erfolg der neuen Kunst gesprochen, weist er auf ihre Entstehung hin, indem er sie als ein ‚Gebräu' bezeichnet, ‚das die Maler-Philosophen, Kritiker und Kunsthändler gemeinsam mischen.' Er fährt schließlich fort: „Gerade die lauten Worte der Propheten der ‚neuen Kunst' beweisen aber, daß diese gar keine echte Kunst ist. Freilich ist sie ein echter Ausdruck unserer Zeit, wie stolz verkündet wird, aber der Zeitgeist ist heute jeder Art von Kunstübung, wenn nicht feindlich, so doch entschieden abhold. Diese neuen Künstler verkünden selbst,

daß sie unter bildender Kunst ganz etwas anderes verstehen als alle anderen Sterblichen bis auf heute.“ Als Eigenschaften der „neuen Kunst“ nennt Bode nebst anderem: „Unterdrückung der Eigenart und selbständiger Charaktere, Verschwinden des Qualitätssinnes und dafür das Triumphieren der Mittelmäßigkeit und Roheit.“ Weiter schreibt er: „Gerade unter den jungen Kunsthistorikern hat sie zahlreiche begeisterte Anhänger.“ Gerade das ist der schwere Krebsschaden. Ein weiterer Absatz der Ausführungen Bodes lautet: „Nicht aus naivem Schöpfertrieb, aus tiefem, künstlerischem Drange, sondern aus einer Mischung von psychologischen Grübeleien, empfindsamem Spintisieren und dem Streben à tout prix aufzufallen, ist die „neue Kunst“ geboren, ihre Paten sind Musen, die mit den bildenden Künsten nichts zu tun haben. Was hat die Kunst mit diesen Philosophemen zu tun? Wie kann sie sich von der Natur abwenden wollen! Wie kann eine Richtung in der Kunst sich für lebensfähig halten, die sich zum Ziel setzt, die Natur zu reformieren.“ . . . .

Von Hans Rosenhagen sei erwähnt, daß er vor Jahren eine scharfe Abhandlung veröffentlichte über den „Niedergang Münchens als Kunststadt“. Ein beliebtes Thema der Anwälte der „neuen Kunst“. Hans Rosenhagen ist zum Teil Geistesverwandter von ihnen. Das Treiben der Anwälte dieser „neuen Kunst“ und ihrer Schützlinge scheint ihm nun doch zu widerlich und zu gefährlich geworden zu sein, so daß er einen Aufsatz schrieb, dem er den Titel „Kunstsnobismus“ gab. Er erwähnt, daß zwischen den Vorstellungen der gebildeten Allgemeinheit von Kunst und dem, was voranschreitende Künstler wollen, von altersher eine gewaltige Kluft gegähnt habe. Diese Tatsache scheine heute nicht mehr zu bestehen. Heutzutage gebe es keine noch so extreme Kunstrichtung, keinen noch so unverständlichen Künstler, der nicht seine Gemeinde hätte. Ob die Menschen duldsamer und klüger geworden seien? Ob die Geschmackskultur so ungeheuere Fortschritte gemacht hätte? Nichts von alledem sei eingetreten. Aber es sei einem kleinen Kreise von Snobs gelungen, eine Reihe von Kunstfachmännern und Liebhabern ins Bockshorn zu jagen und sie glauben zu machen, daß der höchste Grad von Kunstverständnis und Kennerschaft darin bestände, nicht mehr zwischen gut und schlecht zu unterscheiden, sondern alles anzuerkennen, **was sich im Gegensatz zu den bisher gültig gewesenen Kunstanschauungen befindet.** Für die Leser dieser Zeilen und die schweizerischen Behörden dürfte noch die Kenntnis folgender Sätze Rosenhagens sehr wertvoll sein: „In Wirklichkeit gehört außer Malenkön-

nen **auch die Beherrschung der Form** zur vollkommenen Meisterschaft in der Malerei.“ Und weiter: „Damit soll nicht der Stab über die Bewegung in der neueren Malerei gebrochen werden. Sie ist an und für sich durchaus zu verteidigen, nur fehlen einstweilen die alle Bedenken niederschlagenden, überwältigenden Resultate, und ehe die nicht da sind, hat nicht nur die Kritik zuzuwarten, auch die Museen dürfen sich nicht engagieren. Denn sie werden und wurden nicht ins Leben gerufen, um den Künstlern das Experimentieren zu erleichtern, sondern um das Beste, das die Besten von ihnen geschaffen, zu sammeln und auf diese Weise in die Zukunft zu wirken.“

Jos. Aug. Beringer hat seine Abhandlung über „Deutsche Kunstnöte“ auf breitester kritischer Basis aufgebaut. Sie ist sehr sachlich und in der Sprache durchaus ruhig. Ihr Inhalt steht dem, was Bode und Rosenhagen sagen, an Aufklärungskraft nichts nach. Diese ist so bedeutend, daß, wer sich mit öffentlicher Kunstpflege zu befassen hat, diese Abhandlung Beringers nicht ungelesen lassen darf. Einen Beweis dafür, daß auch Beringer entschiedener Parteigänger einer gesunden fortschrittlichen und persönlich eigenartigen Kunstbetätigung ist, liefert die Würdigung, die er dem Schaffen des schwäbischen Malers H. A. Bühler in der Zeitschrift „Kunst für Alle“, Januar 1914, Heft 9, widmet.

Andere höchst beachtenswerte und entschieden ablehnende Besprechungen der „nationalschweizerischen Kunst“ in deutscher, französischer und holländischer Sprache behalten wir uns für später vor.

IX. Schlußwort.

Der Inhalt der drei soeben erwähnten Abhandlungen, deren eine ganz fraglos von einem überaus kompetenten Kunstkenner stammt, und deren andere Kunstkritiker zu Verfassern haben, die dem Suchen nach neuen, **gangbaren** Wegen auf dem Gebiete der bildenden Künste erwiesenermaßen durchaus gewogen sind, sollte den schweizerischen Bundesbehörden nicht fremd bleiben. Sie sollten ihm mehr Gewicht, als Richtschnur für ihre Entschließungen auf dem Gebiete der öffentlichen schweizerischen Kunstpflege beimessen, als dem in Aussicht gestellten Sonderberichte der eidgenössischen Kunstkommission über die Schweizer - Abteilung der XI. Internationalen Kunstausstellung in München.

Die Mitglieder der schweizerischen Bundesversammlung und des Bundesrates können den Tatsachen und den Auswüchsen der Malerei gegenüber nicht im Glauben bleiben, es bestehen keine Übelstände, sie dürfen auch nicht den Standpunkt einnehmen, es stehen ihnen keine Mittel zu Gebote, einen abwehrenden Einfluß gegen diese moderne Barbarei auszuüben und dazu beizutragen, daß wieder eine fortschrittliche Aufwärtsentwicklung der zeitgenössischen Kunst platzgreife.

Es stehen ihnen Mittel zu Gebote. Sie möchten sich doch nicht von Anwendung derselben abhalten lassen durch eine Anzahl Preßstimmen, die der hypermodernen Kunstrichtung günstig lauten und deren Verfasser Gesinnungsgenossen jener Kunstkritiker sind, welche in den großen schweizerischen Zeitungen unentwegt, wie mohammedanische Gebetrufer, ihre Lobsprüche erschallen lassen zum Preise einer sogenannten „nationalschweizerischen, neuen Kunst", eines auf Chauvinismus spekulierenden Truggebildes, das einem Kreise von schweizerischen Künstlern, auf Kosten ihrer Berufsgenossen, zu größerem geschäftlichen Gewinne verhelfen soll. Fort mit diesem Beutezüglertrust. Der wahre Name für das Treiben der Hodlerclique ist und bleibt Panama!

Postskriptum.

Erst nach Schluß der Redaktion ist uns ein Aufsatz des Herrn Dr. Ulrich Diehm bekannt geworden. Er nennt die erste Catobroschüre ein „Pamphlet unverfälschter Art" und bestätigt gleichzeitig in der Hauptsache unsere Auffassung der Situation bezüglich der Gewalttätigkeiten, die von der Hodlerclique ausgehen, auch mit unserer Verurteilung der neuesten Kunstrichtung und darin geht er mit uns einig, daß die eidgenössische Kunstkommission nicht so zusammengesetzt bleiben kann, wie sie es jetzt ist. Nur drückt er sich in feierlich schönen Worten aus, während wir scharf ins Zeug gehen mußten. Wie die Diskussion in der Bundesversammlung ohne Cato kaum entstanden wäre, so auch dieser Aufsatz, den wir — abgesehen von einigen interessanten weitern Umblicken auf dem Gebiete der Kunst und von den verdankenswerten Ratschlägen zur Abhilfe — als ein verfeinertes Spiegelbild unserer ersten Broschüre einschätzen. Herr Dr. Diehm sei als Mitkämpfer im Streite willkommen geheißen!

Cato.

Druck: Vereinigte Kunstanstalten A.-G., München, Schellingstr. 109.